

Radnóti Sándor (1946) az ELTE BTK Esztétika Tanszékének professor emeritusa, 2019-től az MTA levelező tagja. Művészetfilozófiával és irodalomkritikával foglalkozik. Winckelmannról szóló monográfiája (*Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése: Winckelmann és a következők*) 2010-ben jelent meg az Atlantisz Kiadónál.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: „Cold Pastoral.” Az ízlés embere és a filozófus: Hazlitt és Hegel (2012/2).

Apollónok

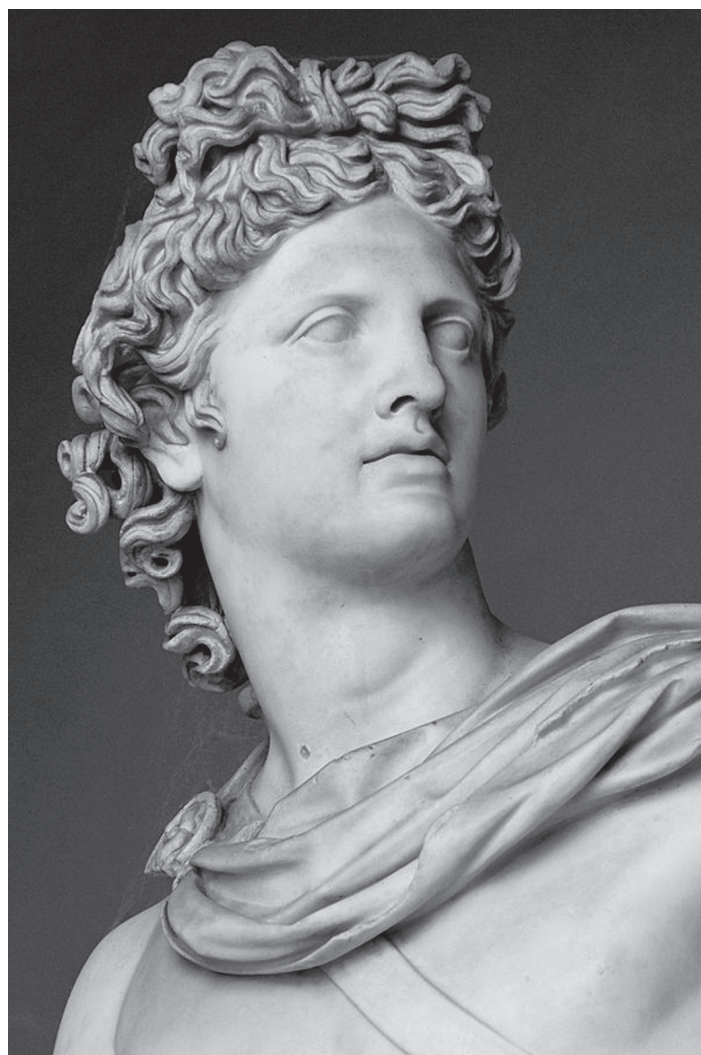
Radnóti Sándor

1.

Meglepő, hogy *A belvederei Apollón leírása*, ez az egészen rövid – s a mai olvasónak helytel-közzel önkéntelenül komikus – „hősköltemény” (*panegyris, enkómion*) mennyire hatott Winckelmann-nál sokkal jelentősebb szellemekre. Vegyük csak azt az állítást, hogy a szobor (1–2. kép) egyesíteni tud különböző életkorokat: „Örök tavasz öltözteti, miként a boldog elíziumi mezőkön, a tetszetősebb ifjúság köntösébe a teljesebb évek vonzó férfiasságát...”¹ Visszahalljuk



1. kép



2. kép

Lángol, látva a lányt, vágyik vele nászra Apollo,
s bízva remél, de bizony megcsalja a jóstudománya.
Mint ahogyan, ha kalásza üres, fellobban a polyva,
s mint a sövény lángol, ha tüzes fáklyával a vándor
hozzáér, vagy hajnaltájt otthagyja tövében,
úgy lobogott teljes szívéből érte az isten,
és e szerelmét hasztalanul táplálta reménnyel.
Mondja nyakára bukó, befonatlan fűrtjei láttán:
„Hát még hogyha meg is fésülné!” Látja lobogva
csillagozó szemeit. S ajakát is látja, s eléggé
hosszan nem szemlélheti. És dicséri az ujját
és a kezét s karját, mit félig fed csak a leple.
S szebbnek képzi azt, ami még letakart. De a lebke
szélnél száll sebesebben a lány, sose torpan e szóra:
„Állj meg, Peneos deli lánya: nem ellened űzlek.
Bárány farkastól, az oroszlántól fut a szarvas,
s így menekül remegő szárnyal sas elől a galambraj;
ellenségtől mind: engem szerelem von utánad.
Jaj nekem! El ne zuhanj; lábad, mit sérteni vétek,
fölsz ne sebezze tövis; kinod valahogy ne okozzam.
Vad csalogatkoz szaladsz. Kérlek, fuss óvatosabban,
mértékelj a futást: mérsékelem én is az űzést.
Kérdezd meg, kinek is tetszel. Nem hegy lakozója,
nem pásztor vagyok én, aki borzasan őrzi a nyáját
és az ökörsordát. Nem, nem tudsz, esztelen, arról,
hogy ki elől menekülsz, csak azért futsz. Tudd meg, uralnak:
Delphoi földje, Claros, Tenedos, s palotám Patarában.
És az apám Jupiter. S ami lesz, s ami volt, s ami most van,
én mutatom meg; a dalt s lanthúrt én hangolom egybe.
Biztos az én nyílaim; egy van csak, mely célba-találabb,
az, mely az én könnyű kebelem meg tudta sebezni.
Orvosságokat én adtam, tudd, megsegítőnek
hívnak, a gyógyverejű füvek is mind engem uralnak.
Jaj, de a vad szerelem sose tud behegedni füvektől;
nem segít önnön urán, ami mindenkin, tudományom!”
Folytatná mással, de a lány riadt rohanással
messze fut és félig-rebegett szava közt odahagyja.
Most is bájos a lány. Testét a szelek csupaszítják,
szembefúvó szellők raja rezgeti, lengeti leplét,
s fésű-nem-ért fűrtjét a futó szél hátrafuvallja:
s míg menekül, még szebb. S most már nem akarja az ifjú
isten hasztalanul szavait szétszórni, de száguld
vágya szerint, szaporázza a lány léptére a léptét.

ezt Goethétől, amikor arról beszél, hogy a művészet költői erejénél fogva létrehozhat olyan dolgokat, amelyek a természetben lehetetlenek. „A matrónakorú Niobét, felnőtt gyermekek anyját, a zsenge lánykebel szűzies bájával ruházta fel alkotója.”² Hozzátette – s ez megint csak Winckelmannra utal, hiszen a halandó Niobéra nem áll, Apollónra viszont igen –, hogy „[b]izonyosan éppen ezen ellentmondások bölcs egyesítésén nyugszik az örök ifjúság, mit a régiek saját isteneiknek tulajdonítottak”.³ Schelling ugyanezt a példát a művészet időtlenségének bizonyítására használta fel, mondván, hogy „[h]a a művészet megállítja az emberi évek gyors menetét, ha a fejlett férfiaság erejét a korai ifjúság szelid bájával kapcsolja össze, vagy ha felnőtt fiak és lányok anyját az erőteljes szépség szelid bájában mutatja meg, akkor mi mást tesz, mint hogy megszünteti azt, ami lényegtelen, vagyis az időt?”⁴ S említünk meg egy nekünk igen fontos szellemet is, Kazinczy Ferencet, aki a „Vaticanus Apollóról” azt mondta, hogy „[a] Régiségnek nem maradt ránk szebb műve, mint ez a szép márványszobor. A férfiszépség, az ifjúság legvirítóbb korában belé vagyon nyomva...”⁵

Winckelmann Rómába érkezése után, 1756 elejétől igen nagy ambícióval dolgozott szoborleírásain, amelyek ókori művészettörténete kezdeményeinek tekinthetők. Három plasztikai alkotásról van szó, amely a 16. század kezdetétől – eltekintve egy tizenhét éves párizsi kényszer-vendégjátéktól Napóleon idején – mindmáig a pápai palota Belvedere-udvarában látható. Apollón, a Héraklésnek is nevezett Torzó és a Laokoón. II. Gyula ezekkel a szerzeményeivel nemcsak a pápai antikvitáskultuszt alapozta meg, hanem az antikvitás újkori kánonát is. Winckelmann választásában öt szempont játszott szerepet: 1. saját esztétikai tapasztalata; 2. az autopszia, a művek saját szemmel való megtekintésének élménye; 3. a kánon hagyománya; 4. az, hogy meztelen férfitestekről van szó; 5. az, hogy a három szobor felöleli a görög szobrászat voltaképpen tárgyát: az istenséget, a félistent (hőst) és az embert.

A Belvederei Apollón leírásának kísérletei megtalálhatók az úgynevezett firenzei kéziratban, két különböző változata és még idetartozó töredékek a párizsi kéziratban, egy variánsa a kor híres rézmetsző-másolójának, Johann Georg Willénél írott 1757. augusztusi levelében, s végül a véglegesnek tekintett változatot Winckelmann beillesztette Az ókori művészet történetébe. Onnan szakította ki és keltette önálló életre számtalan kiadás, s ez szükségképpen torzítón is hatott.

Winckelmann megkülönböztette a műalkotásoknak a művészet szerinti és az eszmény szerinti megközelítését. A firenzei kézirat a művészettel, azaz a mű megalkotottságával foglalkozik, például a haj megmunkálásával, amelynek döntő szerepe volt a történeti kor-szakolásban, s általános vélemény szerint a modern művészettörténet-írás kezdetét jelenti.⁶ A párizsi kéziratok és a Wille-levél ezzel szemben a szobor ideális voltát nyomatékosítja, s a megrendítő hatás felidézéséhez keresi a nyelvet. A végleges változat,⁷ amelyről nem szabad elfelejtenünk, hogy az ókori művészettörténet része, elhagy minden technikai, művészettörténeti, filológiai megfontolást, s a lelkesült szónoklatot tömöríti.

A történeti és az ideális szempont belső ellentmondásban van, hiszen az istenség epifániája, az, hogy „megelevenedni és megmozdulni látszik”,⁸ mint a szobor ideális lényege, feszültségben van szoborként való létrehozottságával. Ez minden redukció ellenére háromféleképpen is beszűremkedik a végleges szövegbe. Egyszer, mint elkerülhetetlen – bár meglehetősen üres – engedmény: „Alkotója e művet egészen az ideálra építette, s éppen csak annyit vett az anyagból hozzá, amennyi szükség volt, hogy szándékát meg-

valósítsa és láthatóvá tegye.”⁹ Az első párizsi változatban ez még sokkal radikálisabban hangzik: „Feltűnik egy szellemi lény, amely önmagából adott formát magának, és semminő érzéki anyagból. Ez csak abban az értelemben volt lehetséges, hogy a matéria nem befolyásolta. Olyan forma ez, amely nem valami teremtetett láthatóból vétetett, s amelyet csak magasabb szellemek alkothattak.”¹⁰ Ebből mint egy szoborra nem alkalmazható, mert abszurdumhoz vezető megállapításból vissza kellett venni, s ennek eredménye a végleges változat kissé vérszegény megállapítása. De azért megőrződött a végleges változat olyan fordulataiban, mint a „a testetlen szépség”, „a természet fölél emelkedő szépség”,¹¹ amelyeket újplatonikus maradványnak kell tekintenünk, hiszen valójában merőben ellentétes a szép illetve fenséges szobor – mint szobor, *artefactum* – abszolút prioritásának winckelmanni elvével. Harmadszor pedig az „emberi szűkösséget” elvető radikális antinaturalizmust kell említeni: „Sem erek nem hevítik, sem inak nem mozgatják ezt a testet, hanem valamilyen szelíd áradatként szétáramló égi szellem tölti be mintegy az alak egész felületét.”¹²

Az eddig megállapítottak – tehát a különböző életkorok egyesítésének képessége, a megalkotottságot provokáló eszménység és az antinaturalizmus – mellett az Apollón-leírás további két jellegzetességét kell még említeni. Az első Winckelmann ama törekvése, hogy a szobrot mint a mítosz jelenetét interpretálja. A homérosi Apollón-himnusz egy részletét, a Python nevű kígyó vagy sárkány megölését hozta összefüggésbe a szoborral (*Homérosi himnusz Apollónhoz* 300 skk.): „Pythont üldözte, ki ellen először íját használta, majd hatalmas lépteivel elérte őt és megölte. Elégedettségének magasából végtelenbe futó fenséges pillantása messze meghaladja diadalát.”¹³ A szakirodalom ezt a filológiai-ikonográfiai identifikációt is – amelyet ma már senki nem fogad el – a modern művészettörténet-írás alapító lépéseire sorolja.¹⁴ Ez bizonyára igaz, de csak az igazság egyik oldala. A másik a barokk klasszicista ízlés maradványa, amely – ahogy a francia akadémia 1667-ben kodifikálta is – a művészeti hierarchia csúcán a történeti műveket látta,¹⁵ vagyis azokat, amelyeknek ikonográfiája elbeszélte történeten, szövegen alapul. Winckelmann lényegében minden általa elemzett műnél a mögötte álló, főképp homérosi vagy egyéb szöveget kereste.

A másik jellegzetesség az Apollón-leírás leglényegesebb része, s ugyanakkor a maga túlfeszítettségében enyhe komikumának is forrása. Winckelmann Rómában Mengsszel, a neoklasszikus festővel együtt nagy vállalkozásba akart fogni: könyvet terveztek a görög művészek ízléséről. Ez a terv nem valósult meg, s helyette született *Az ókori művészet története*. Én e váltásnak szimbolikus jelentőséget tulajdonítok, amennyiben a kor általános szemléletéről, az ízlés álláspontjáról a történelmi szemléletre való áttérést jelöli, még akkor is, ha talán ez a tervezett cím csak a korszellemnek tett engedmény lett volna.

A váltás következménye a hangsúly eltolódása a recepcióról a műalkotásra, Ecóval szólva az *intentio lectoris*ról az *intentio operis*-ra. Ezért nyílik meg a lehetőség a művészettörténet tudományának megalapítására, míg a művészettörténeti tárgyú korábbi és kortársi munkák vagy 1. szabályrendszerek voltak, vagy 2. művészéletrajzok, vagy 3. a filológiai tudásfelhalmozást szolgálták, vagy 4. a műértés, a kifinomult ízlés, a *connoisseurship* társasági értékének kimunkálását segítették, illetve ahhoz adtak mintát. A műalkotásra való összpontosítás nem azt jelenti, hogy hatásáról elterelődik a figyelem, hanem éppen ellenkezőleg. Míg az ízlés világában a hatásnak játéktere és bizonyos szabadsága van, addig a történetiben megjelenő eszményi fogalmában a műalkotások megítélése zsarno-

*Mint ha a sík ugaron gall eb megered, ha nyulat lát,
s kergeti zsákmányát ez, amaz meg az élete üdvét,
s már-már rajtatapad, hiszi már, hogy megkaparintja,
marni-kinyúlt szájjal kapkodva a lába nyomához,
s hogy fogoly-é, nem tudja a nyúl, míg vad harapásból
szinte s a már lecsapó szájából szökken tova tüstént:
így futtatja reménye az istent, fűlsze a szűzet.
Am szerelem-szárnnyal sebesebb mégiscsak az üző,
mert sosem ad pihenést, s most hátát éri kezével,
most a nyakán szétszórt haja fűrtjeit éri lehével.
Elsápadt a leány, erejét vesztette a gyöttrő
vad rohanásban; a Peneos habjára tekintve,
„Ments meg, apám,” így szól, „folyamok, ha van istenerőtök!
Túlsgággal tetszem; hát nyílj meg, föld, vagy a testem
változtasd mássá: ez okozza az én veszedelmem.”
Így csak alig szólt esdve, merev lett máris a teste,
zsenge leánykebelét tüstént friss kéreg övezte.
Fűrtjei lombokká, fordult két karja faággá;
s lába, imént oly gyors, végződik lomha gyökérben;
arcát lomb fedi már, egyedül szép fényle a régi.
S Phoebus ezért is lángol még: rányomja a jobbját
arra a törzsre, s a kéreg alatt dobogó szívet érez.
Ágakat úgy ölel át, mint karra kart ha ölelnék,
megcsókolja a fát, de a csóktól hajlik ez arrébb.
S mondta az isten: „Lám, nem akartál lenni a nőmmé,
fám léssz hát ezután. Ott díszlesz, tudd meg, örökké,
fűrtjeimen, te babér, díszítet a lantom, a tegzem;
s Róma vezéreim is, diadalt mikor ünnepi hang zeng
vigan, s nagy menetet szemlél Capitolium orma;
s Augustus palotája előtt, hív őre a háznak,
állsz kapujában, a szent tölgyet körül-óva vigyázod.
S mint ahogyan nyíratlan fém fiatal marad egyre,
így hordozd te a lomb díszét örökös-szakadatlan.”
Szólani szűnt Paeon. S a babér új ága e szókra
bólintott: s fejként látszott hajlongani csúcsa.*

Ovidius: Átváltozások II. 490–567
(Devecseri Gábor fordítása)

kian definitívvá válik. Nincs többé ízlés, amely teret adna az egyéni preferenciáknak, hanem határozott állítás van, amelyhez minden művelt embernek tartania kell magát. „Ez az *Apollón* olyannyira felülmúlja az isten minden más ábrázolását, mint Homéros *Apollónja* az őt követő költőkéét.”¹⁶ Megnyílik az út, vagy egyenes út vezet Hegel azon állításához, hogy nincs szebb a görög szobornál, hogy a klasszikus művészet „a szépség birodalmának betetőzése” és „ennél szebb semmi sem lehet és nem is lesz”.¹⁷ Igaz – tegyük hozzá –, Hegelnél ez a megfontolás a kizárólag a szépség minősége alapján ítélő esztétika szempontjának és a művészet szempontjának a különválásához vezetett, s ez tette lehetővé elméletében a művészet további fejlődését. Winckelmann viszont még Drezdában, világhírét megalapozó traktátusában azt a baljós következtetést vonta le, hogy a művészet mindenkor feladata a görög műalkotások utánzása, s emellett mindvégig kitartott, még ha különböző megfontolásaiból ki is olvashatunk ennek voltaképpeni lehetőségével kapcsolatos kételyeket. Szent borzadályal utasította el mind a középkori katedrális, mind Bernini barokk világát, mind pedig a naturalizáló természetutánzást.

A *Belvederei Apollón* nemcsak az istenség, hanem a szépség megtestesülése is Winckelmann szerint. Ebben az apodiktikus megállapításban egy olyan kényszerítő előzetes meggyőződés van, amely megsemmisíti az ízlésítélet szabad játékát. Valóban, Winckelmann nem győzi pirongatni azokat a skriblereket, idegenvezetőket és másokat, akik az *Apollón* „hibáin” csámcsognak, például a jobb láb befelé fordult térdén, amely szerinte nem a mester, hanem az eltört szobor összeillesztésének hibája, s arra szólítja fel a nézőt, hogy „abban a bizonyosságban, hogy sok szépet talál, keresse azt, és egy s más föltáruul számára. Térjen vissza olyan gyakran, amíg megtalálja: mert jelen van.”¹⁸ A szobor leírásában mintát is ad az entuziasztikus befogadásra, amely még a kinetikus magatartásra is kiterjed: „Minden mást elfelejtek, ha a művészetnek ezt a csodálatos alkotását szemlélem, és fenséges tartást öltök magamra, hogy méltósággal tekintsek rá. Keblem tisztelettel táguul és emelkedik...”¹⁹ A recepció ilyen mértékű túlhabzó elragadtatottságára, a végleges ítélet ellentmondást nem tűrő kihirdetésére, a befogadás és a tárgy közötti minden esetlegességnak, a tetszés szubjektivitásának elszánt kiiktatására mindezidáig nem volt példa a művészet hatástörténetében. Ez Winckelmann szoborleírásának legfőbb újdonsága.

2.

A rendkívül erős ízlés- vagy divatdiktátum a tárgyat is megváltoztatja. Amikor ízlésváltás következik be, *másnak* a jelentőségét, nagyságát akarják hangsúlyozni, mint amit eddigelé tiszteltek és méltányoltak. A *Belvederei Apollón* esetében azonban nem így áll a helyzet. Megtalálása óta folyamatosan a művészeti kánon csúcsán vagy egyik csúcsán állt Winckelmann idejéig. Még újabb hét évtized telt el, amikor – miképp Hegel is észlelte – éppen egy újabb antik szoborkomplexum, az Elgin-márványok – azaz az athéni Akropolisznak a 19. század elején Londonba került szobrai és domborművei – megismerésének következtében, amelyeket mélyebbnek, elevenebbnek, kidolgozottabbnak láttak, s nem utolsó sorban akkoriban magának Pheidiasnak tulajdonítottak, Winckelmann és Lessing eszményi szoborművei némiképp leértékelődtek.²⁰ Az

Elgin-márványok ismertté és mértékadóvá válása paradigmatisztikus példája annak, hogy az ízlésváltással a tárgy is megváltozik. Úgy látszik azonban, hogy ez csak a 19. századi historizmus és ízlésspluralizmus korától általános – gondoljunk például a már elnevezésében is az ízlés normatív középpontjában álló műcsoport megváltozására utaló preraffaelita mozgalomra.

Most ezért azt a különbséget kell megvizsgálnunk, amely Winckelmann kanonizációs eljárását megkülönbözteti a *Belvederei Apollón* másfajta recepciójától. Ehhez a szobor karrierjének ismertetése után parafrázisaiból veszem majd a példákat.

A *Belvederei Apollónról* föltételezik, hogy a Kr. e. 4. század második felében készült hellenisztikus bronzszobor Hadrianus-kori (Kr. u. 120–140) másolata.²¹ Az elveszett eredeti mesterének hagyományosan Leocharész athéni szobrászt javasolták, mert stílus analógiákat ismertek fel *Ganymédés*-plasz-



3. kép

tikája (Róma, Vatikán) és a *Belvederei Apollón* között.²² Másolat-volta Winckelmann idején még nem merült fel, s csak halála után vetette föl éppen Mengs, abból a megfontolásból, hogy a márvány anyaga olaszországi bányából való.

Megtalálásáról keveset tudunk. 1489-ben már ismerték, és tulajdonosa Giuliano della Rovere bíboros volt. Korábban úgy vélték, hogy a bíboros tituláris templomának – a San Pietro in Vincolinak – a kertjében volt, újabban visszatérnek ahhoz a régi nézethez, hogy egy másik kertjében, a római Santi Apostoli templomnál volt a szobor felállítva.²³ Már ott is igen nagy híre volt, például Michelangelo első római látogatásakor ott láthatta. Mindenesetre, amikor a kardinálist II. Gyula néven pápává választották, átkerült a Vatikánba. Töredékes állapotról, bal kezének teljes és jobb kezének részbeni hiányáról legkorábbi illusztrációi adnak számot a *Codex Escorialensis* nevű, Domenico Ghirlandaio köréből származó vázlatkönyvből.²⁴ Ezek közül az egyik (3. kép) igen közeli rokonságban van Marcantonio Raimondi későbbi metszetével (4. kép), amelynek sarkalatos szerepe volt a szobor elhíresülésében. A kiegészítést Giovanni Antonio Montorsoli (1507–1563) 1532-ben

végezte el. Mindazonáltal rendkívüli híréhez és sikeréhez az is hozzájárult, hogy a 2 méter 24 centiméter magas plasztikai alkotás az ókorból megmaradt viszonylag ép művek egyike. Társaival, a Belvedere II. Gyula által alapított gyűjteményének más darabjaival együtt alapvetően meghatározta a következő három évszázad ízlését, miközben e gyűjtemény konkrét politikai szimbolikája – az ugyanis, hogy az antikvitás és a pápaság között kontinuitás van – megsemmisült az ellenreformációval. Pogány bálványokká minősítésük az 1566-ban trónra lépő V. Piusz nevéhez fűződik.²⁵ S noha a fülkéket, amelyekben a szobrok álltak, bedeszkázták, a kép már kiszabadult. Az Anticónak is nevezett, s antik szobrok másolására specializálódott mantovai Pier Jacopo Alari Bonacolsi (1460–1528) már igen korán részben aranyozott kisbronzokat készített róla (5. kép), s van egy 1503–1504-re datált, Michelangelónak tulajdonított



4. kép



5. kép

rajz (6. kép), amely szabadon adaptálja a *Belvederei Apollón* test- és fejtartását.²⁶ A szoborról készült metszetek – amelyek mindig is ismertségük és népszerűségük legfőbb forrásai maradtak – ellenállhatatlanul terjedtek. Erre példa a portugál Francisco de Holanda 1538–40 között készült rajza, Hendrik Goltzius 1617-es, majd Francesco Piranesi 1783-as metszete (7. kép). Gérard Audran 1683-as nagysikerű, s hamarosan angolra fordított műve az emberi test arányairól szintén fölhasználta a *Belvederei Apollón* (8. kép).

Megegyezhetünk tehát abban, hogy ez a szobor a 16. század első felétől kezdve rendkívüli módon ismert volt, s Európában nem volt elképzelhető művelt ember, aki ne tudta volna emlékeztetébe idézni. Ennek azért van jelentősége, mert a 17–18. század kiemelkedően legnépszerűbb mitológiai alakja Apollón volt, s a vizuális képzelet gyakran – bár korántsem kizárólagosan – a *Belvederei Apollón* alakjában rögzítette.

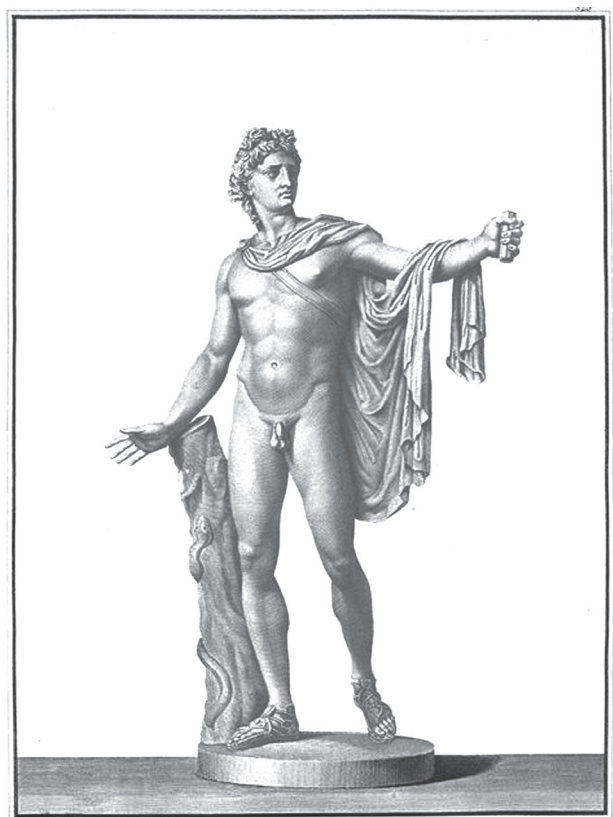


6. kép

3.

Először valószínűleg Bernininél, majd a versailles-i udvarban Apollón attribútumai – a lant, az íj és a nyíl, a fénysugarak, a tripodus, a hattyú, a babér stb. – mellett a *Belvederei Apollón* arcvonásai, s maga az egész szobor az Apollón-ábrázolás toposzává vált.

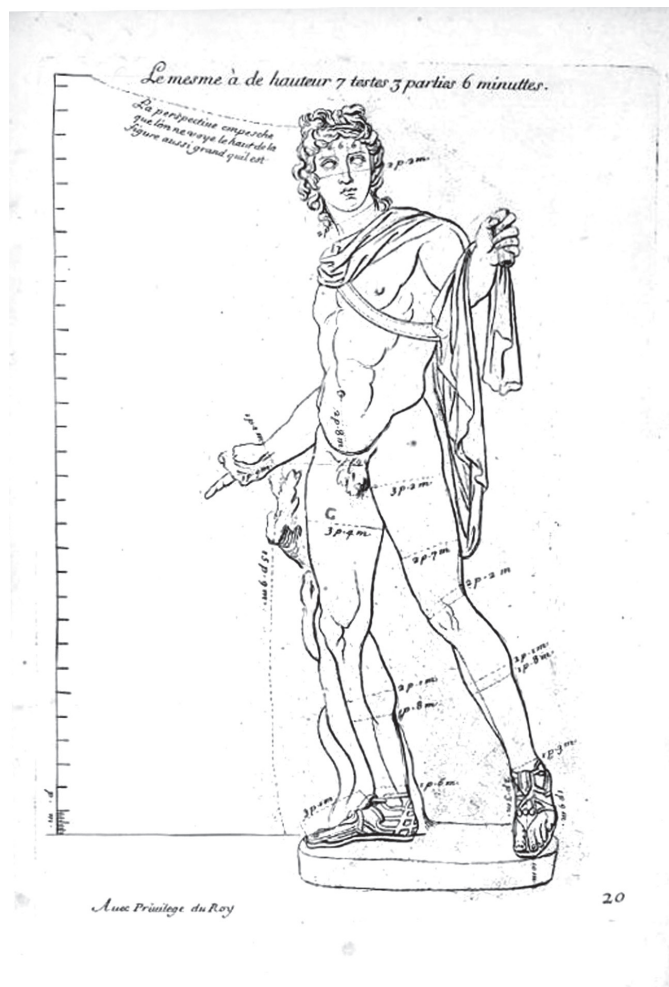
Gianlorenzo Bernini (1598–1680) híres fiatalkori szobra (1622–1625), az *Apollo és Daphne* (9. kép) kettős értelemben is támaszkodott a korabeli műveltségre. Egyrészt a jelenet Ovidius *Átváltozások*-ját illusztrálja (I. 453 skk.), másrészt Apollo vonásai, legnyilvánvalóbban hajviselete a *Belvederei Apollón* idézete.²⁷ Ám föltűnnek az alapvető különbségek Winckelmann felfogásától. Egy kecses, kései mítosz, vagy legalábbis a mítosz kései, már kifejezetten szórakoztató célú feldolgozását jeleníti meg Ovidiustól, ellentétben Winckelmann homérosi mítoszával, amelyben az istenek új nemzedékének tagja egy



Apollon detto di Belvedere, in atto d'avere scovata la frasca col Serpe simbolo della Medicina, e della Salute, e della sua vittoria sopra il mostro. Veduta in ogni trovata ad Anzio da Giulio Romano nel Museo Pio-Clementino. Alla sinistra di Anzio, PPO. SF. STO. Pontific. Massimo, delle Antichità investigatore vigintiannario, e delle belle Arti plenissimo Protettore.
Francesco Piranesi 1783



7. kép



Avec Privilège du Roy

20

8. kép

ősi, khthonikus szörnyet pusztít el. Apollo szexuális zaklatása elől Daphne úgy menekül meg, hogy apja, Peneus, a folyamis-
isten, babérfává változtatja. A két kéz a Belvedere szobrához
hasonló elrendezése, de olyképpen, hogy az íj-tartó bal most
Daphne még fáva nem változott hasára simul, a jobb pedig
az elragadtatott vágyat fejezi ki, frivolnak kellett, hogy tűn-
jék Winckelmann szemében. Az isteni fenségéből nem látható
semmi Bernini szobrán, az ifjú itt kizárólag ifjú, és a (nőrabló)
meglett férfi egy másik egykorú művön, a *Pluto és Proserpi-
nán* látható. Hihetetlenül elegáns, ritmikus ívben jelenik meg
egy bonyolult lélektani realitás: Daphne elveszettnek érzi ma-
gát, hiszen Apollo utolérte és rátette a kezét. Nem veszi ész-
re, hogy saját ujjai leveles ágakká alakultak, és egyik lábát is
körbeveszi már szeméremtestéig az élőfa. Apollón viszont látja
ezt, s a művész egyszerre jeleníti meg a győzelmet és a bu-
kást, a célba érést és a cél örök elvesztését.²⁸ Ez a pszichológiai
concelto, a kétértelműség megjelenítése mélységesen idegen
az antikvitástól, s éppúgy felháboríthatta Winckelmannnt, mint
a bravúros kidolgozottság, amely művészettörténetében álta-
lában már a hanyatlás jele, s amelyről különösen e szoborról
szólva többször tett fitymáló megjegyzést.²⁹ Ám nyilvánvaló,
hogy a legdöntőbb különbség az, hogy a görög isten itt nem
több, mint egy ifjú, hogy Bernini a *Belvederei Apollónt* egy
individualitásában esetleges, bár szép fiatalember portré-min-
tájaként használta fel.



9. kép



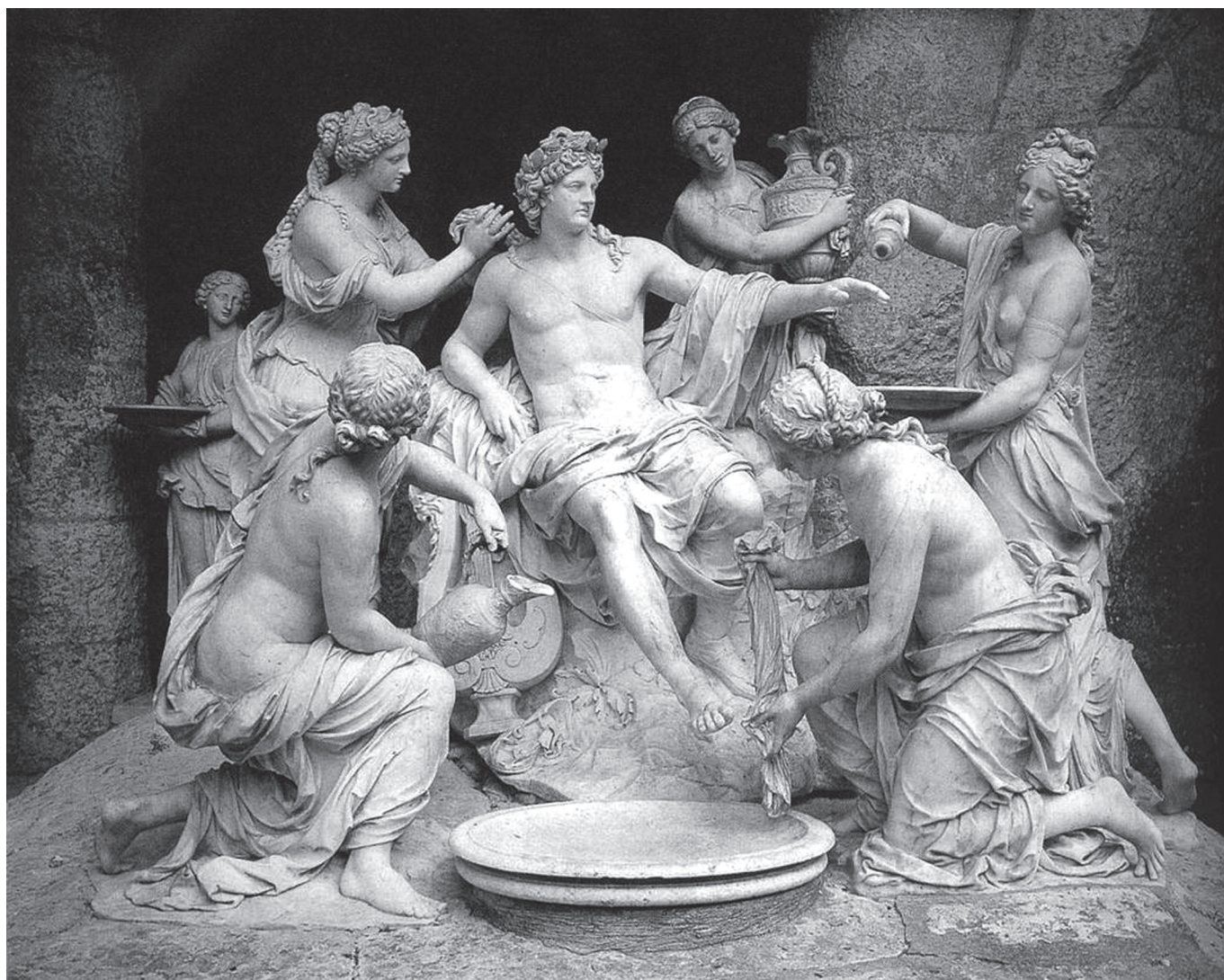
10. kép

Az egy nemzedékkel fiatalabb François Girardon (1628–
1715) más kontextusban ugyancsak portretizálta a *Belvederei*
Apollónt. XIV. Lajos azonosítása Apollónnal mint napisten-
nel az abszolút monarchia politikai propagandája volt, s en-
nek rendelték alá a versailles-i park ikonográfiáját. A palota
teraszán antik szobrok másolatait helyezték el. Az 1680-as
években a *Belvederei Apollón* bronz másolata – az ágyú- és
szoboröntő Johann Balthasar Keller (1638–1702) munkája
(10. kép) – mellett a kertben már látható volt Pierre Mazeline
(1633–1708) márvány másolata. Mindez hozzájárult ahhoz,
hogy a Versailles-t utánzó kertek garmadáiban találjuk meg a
következő évszázadban a *Belvederei Apollón* másolatait szerte
Európában. Ám ennél is fontosabbak a 60-as–70-es években
felállított eredeti művek: a kert Apollón anyjáról, Létóról elne-
vezett fő parterjének medencéjében a napszekeret hajtó Apol-
lón, Jean-Baptiste Tuby (1635–1700) műve (11. kép), ahol a
főalaknak szintén a *Belvederei Apollón* volt a modellje, és Gi-
rardon főműve, az *Apollón és a nimfák szolgálata* (1666–1674,
12. kép).

Lehetetlen nem gondolni a *Belvederei Apollónra* Girardon
Apollónja láttán, de tekintve, hogy a szobrász ülő helyzetben
ábrázolja egy sziklán, fölmerülhet, hogy a Rómát megjárt mű-
vészre hatott a Ludovisi gyűjtemény *Apollón Kitharoidosa* is
(13. kép) – olvassuk a recens monográfiában.³⁰ Ez a megjeg-
yzés azonban újabb fényt vet a *Belvederei Apollón* bámulatos
elterjedtségére. Ennek az ismertségnek az alapjai a metszeti-
lusztrációk voltak, amelyeket követtek a különböző anyagú és
méretű szobormásolatok, olykor csak bűsztok. Egy következő
típus volt az idézet. Az Apollónt ábrázoló modern művek mint-
egy elkészítették a *Belvederei Apollón* portréját, joggal bízva



11. kép



12. kép



13. kép

abban, hogy mindenki fölismeri. Ezekhez járul, hogy a 19. század elejéig problémátlanul gyakorolt rekonstrukciós praxisban is megjelent a *Belvederei Apollón* típusának felhasználása. Az *Apollón Kitharoides*, a ma a római Museo Palazzo Altempsben őrzött ülő, lantos Apollón szintén egy hellénisztikus eredeti mű római másolata, amelyből azonban csak a jobb láb és a törzs maradt meg, és a 17. században a kreatív rekonstruálásban, az antik-modern hibridek előállításában jártas Ippolito Buzzi (1562–1634) készítette el a *Belvederei Apollón*-típus mintájára 1622-ben. Maga az a döntés is modern, hogy az antik maradványokból Apollón-szobor szülessék, és – noha ezt Winckelmann másképpen gondolta³¹ – a fej is a kiegészítő művész munkája.

Girardon szoborcsoportjának (12. kép) témája a hódolat. A kert vízi világára, medencéire és szökőkútjaira rímelve Tethys barlangjában a nimfák az isten lábát és kezét öntözik, testét szárogatják. Az ötlet, a *conchetto* alapja ezúttal is Ovidius Átváltozásokja, ott olvasható ugyanis, hogy amikor Phoebus Apollo megjárja az útját az égen, a tengeristennő Tethys az, „ki alatt vár rám a habokkal”, azaz a Nap a tengerbe hanyatlik minden napszálltakor (II. 68, ford. Devecseri G.). Nem a Napkirály arcvonásait látjuk, mint Bernini vagy Girardon lovas szobrán, hanem Apollónét, akit az uralkodó maga is megsze-



14. kép

mélyesített – eltáncolt – ifjúkorában, egy balettben (14. kép). De ahogy a lovas szobrok a király politikai reprezentációját szolgálják, a nimfák szoborcsoportja sem intim vagy éppen gáláns mű, hanem az univerzális hatalom színrevitele, az uralkodó, a Nap pihenésének, erőgyűjtésének szimbóluma, Versailles funkciójának bemutatása.

Ez az univerzális hatalom megjelenik az antik mítosz szabad kisajátíthatóságában, Apollón, a Napisten játékos, hódoló azonosításában az uralkodóval. Ebben a kisajátításban persze elvész a teofániának mind az igénye, mind a lehetősége, miközben éppen ezért az antikvitáshoz való viszony bizalmasabb, mint a Winckelmann iniciálta neoklasszikában. A múlt és a jelen egyszerűen közelebb állt egymáshoz, mint Winckelmann korában, s ezért a múlt használhatóbb volt jelenkori célok elérésére. Az antik mitológia művelt dísz és politikai szimbolika. Az itt megjelenő kettős beszédnek már korábról, a 16. század második feléből őrizzük egy jellegzetes megnyilvánulását, Luíz de Camões *Lusiadák*ját, amelynek történetében a keresztény hősök sorsát a római mitológia alakjai – Jupiter, Venus, Bacchus, Neptunus – igazgatják, míg nem az utolsó énekben egy strófa mintegy mellékesen kinyilvánítja, hogy a pogány istenek „koholt mesék”. „Csak gyönyörű versek sugalmazói /

vagyunk, az éji égboltot díszítvén, / mert annyit tehet az emberi fajta, / hogy neveinket csillagoknak adja” (X. 82, ford. Hárs E.).³² A mítoszoknak a metamorfózis mellett másik gyakori formája, a *katasterismos*, azaz a csillaggá változás, nyer itt a hitvilágból kiszakított és azzal szembeállított értelmet. Nem lehet szó arról, hogy a mítosz egy történetileg elmúlt világ üzenetét közvetítse, hanem a jelenkori dekorativitást, ornamentizálást szolgálja.

A régi műalkotások keletkezése ennek megfelelően nem rögzíthető egy történelmileg differenciált múltban, hanem csak a jóval kisebb históriai távolság választja el a jelentől. S ennek a jelennek és a mű abban betöltött funkciójának van igazi jelentősége. Az egykori alkotónál fontosabb a mai tulajdonos, Della Rovere, vagy Ludovisi. Fontosabb, hogy a *Belvederei Apollón* a családi gyűjtemény része marad-e, s a Della Rovere nemzetség hírére öregbít, vagy a pápaság reprezentációját gazdagítja.

A kortárs műalkotások alkotóit legtöbbször végrehajtóknak, elkészítőknak tekintik, s noha készségük mértékében akár isteníthetik őket, a mű lényegét jelentő idea inkább a megrendelőhöz kapcsolódik. Bernini esetében Scipione Borghese bíborshoz, a nagy műgyűjtőhöz és műpártolóhoz, aki maga gondoskodott arról, hogy az *Apollo és Daphne* erotikus tartalmát egy moralizáló epigrammával legalábbis kétértelművé tegye, s ezzel is erősítse a mű *conversation piece*-funkcióját. Az összehasonlíthatatlanul nagyobb vállalkozás keretében létrejött Girardon-mű ideájában – témájában, ikonográfiai programjában – sokaknak szerepe volt. Mindenekelőtt a polihistor Charles Perrault-nak (1628–1703), akire mi a műmese megteremtése és néhány halhatatlan meséje révén emlékezünk, de építészeknek is, Perrault fivérének és Le Vau-nak, a kerttervező Le Notre-nak, Le Brunnek, a *premier peintre*-nek, Colbert-nak,

a miniszternek, s persze a mindezt sugalmazó legkeresztényibb királynak, az ő minden határon túlmenő személyi kultusza jegyében.³³ Ha ma csak Girardonnak – és legföljebb a hat nimfa közül a hátul álló hármat kifaragó Thomas Regnaudinnek (1622–1706) – tulajdonítjuk a művet, akkor ez annak a szemléltetváltásnak a következménye, amelyet az ízlés álláspontjáról a történelmi-idealizáló álláspontra való áttérésként lehet leírni.

Az első esetben a legfontosabb a funkció, a hatás, amelyet a legáltalánosabb értelemben az élet megszépítésének nevezhetünk, s beszélhetünk vallási életről, politikai életről, szerelmi életről, magáról az életvitelről stb. A második esetben egy történelmileg meghatározott ideál kijelölése és az azzal való azonosulás a cél, ami származtatott módon kikényszeríti a hatást. Ez az eszményítés a pogány Winckelmann-nál szinte az életre galvanizált művészetvallás formájában sűrítette össze egy antik szoborgalériává a szépség és igazság egységét, de Winckelmann után majd ez a felfokozás teszi lehetővé a szépségnek a jótól és igaztól elkülönülő önálló eszménnyé válását is, amely magában hordozza a művészet és a művész idealizálását.

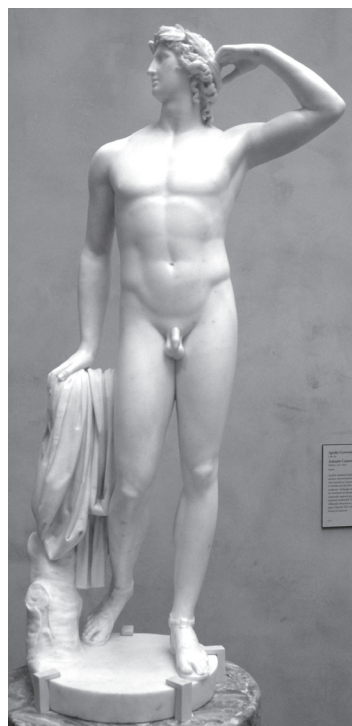
Különös, hogy az a mű, amelynek koncipiálásában Winckelmann minden bizonnyal élénken részt vett, s amelyet nem győzött minden mértéken felül dicsőíteni, Anton Raphael Mengs *Apollón, Mnemoszüné és a kilenc múza* című freskója (1761, 15. kép), a reneszánsz és barokk humanista hagyomány, a főrangú megrendelés éppannyira ambiciózus, mint amennyire mesterkelt, keresett és ügyefogyott megvalósítása. Alessandro Albani bíboros célja az volt, hogy villájával a hanyatlás idején felújítsa az újkori, pápai Róma dicsőségét, s a *pictor doctus* ennek szolgálatába állt.³⁴ Műve nyilvánvalóan Raffaello 1509–10-es *Parnasszusával* akarja fölvenni a versenyt. A szobrászat és a festészet közegének különbségéből adódó problémák a festőt nem foglalkoztatták. Ennek oka az „utánzandó” antikvitásból



15. kép



16. kép



17. kép

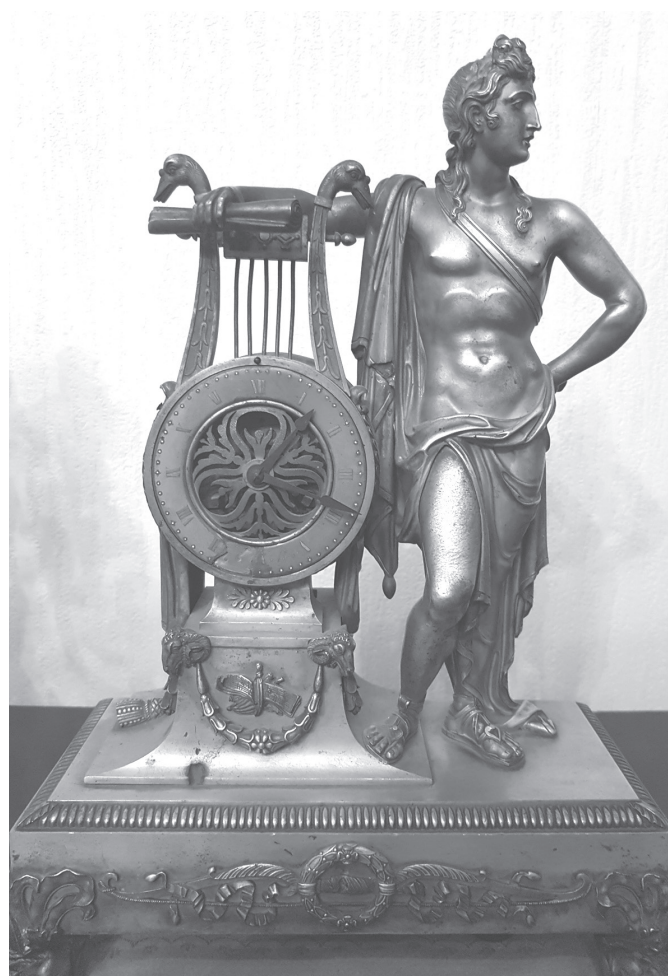


18. kép

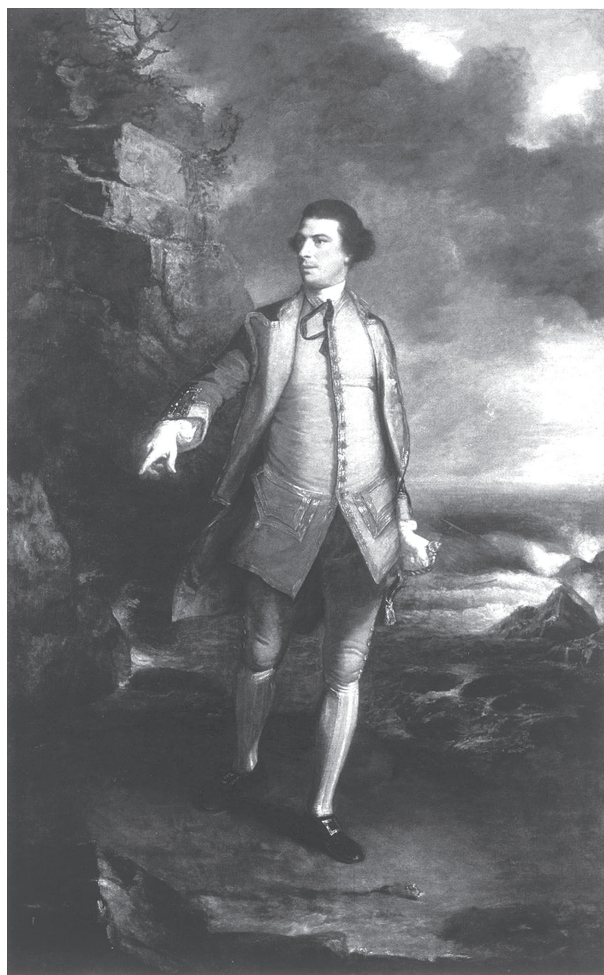
ránk maradt festészet hiánya. Holott nyilvánvalóan nem véletlen, hogy Apollón rengeteg különféle ábrázolása között főképp szobrok támaszkodtak a *Belvederei Apollón* toposzára. Apollón vonásai Mengs festményén nem emlékeztetnek a *Belvedereire*, de csak azért, mert a tudós festészet jegyében egy kevésbé közhelyes másik antik Apollón-szobrot választott mintául, amely ugyanakkor megint csak antik-modern hibrid volt, amennyiben valószínűleg Bartolomeo Cavaceppi (1716–1799), a 18. század leghíresebb restaurátora, hibrid- és „gruppó”-gyártója állította össze (16. kép).³⁵ Általában azt mondhatjuk, hogy Winckelmann után az Apollónt ábrázoló művek toposza már nem a *Belvederei Apollón* – lásd például Canova és Houdon Apollón-szobrát az 1780-as évekből (17. és 18. kép) –, mert az antik szobrászatnak a 17. században megismert portretizáló típusú másolása nem fért össze a Winckelmann kezdeményezte kultikus tisztelettel. Később az ilyen jellegű tartalmi idézet inkább az iparművészetben jelent meg, például egy budapesti magángyűjteményben látható empire órán (19. kép). A klasszicistáknál azonban a témától elszakadva még nem egyszer fölismerhető a *Belvederei Apollón* hatása, így egy híres festményen is, Sir Joshua Reynolds 1752-es *Commodore Augustus Keppel* című portréján (20. kép), vagy később Canova, Thorwaldsen és mások szobrain. 1781-ben Jean-Simon Berthélemy francia festő (1743–1811) egy homérosi témát illusztrálva idézi fel a *Belvederei Apollónt*. Képének érdekessége, hogy sokáig úgy gondolták: magának Winckelmann-nak halála és apoteózisa a tárgya (21. kép).³⁶

4.

A Winckelmann-féle hermeneutika újdonságának megértéséhez, amelyet itt tisztázni akarok, vissza kell térni a 17. századi Apollón-ábrázolásokhoz és azok értelmezéséhez. Girardon



19. kép



20. kép



21. kép

művéről ismerünk egy kortársi, először 1672-ben publikált leírást André Félibien (1619–1695) tollából,³⁷ amely összevethető Winckelmann leírásával. Félibien is beszél a fény istenének *grandeur & majestéjéről*, s megállapítja, hogy a szobrász úgy ábrázolta, ahogy „a költők és a leghíresebb szobrászok mindig is ábrázolták”.³⁸ Majd kitér arra, hogy a minden nappal újra kelő Napot fiatalként kell megjeleníteni. De tovább is megy, s hivatkozik az antik mintára, hogy az emberekkel szemben az istenek ábrázolásához hozzátartozik a romlásnak ki nem tett ifjúság. „Az ókor legnagyobb képességű [*plus sçavants*] szobrászai (...) az istenek testén legtöbbször csak nagyon enyhén láttatták az idegeket és az izmokat, mivel dicsőségesnek és romolhatatlannak gondolták őket és nem akarták, hogy rajtuk is oly erősen jelenjenek meg az elgyengülés és a szétbomlás jelei, miként a halandók szobrain. Ezért láthatóan másképp ábrázolták a hőseket. Herkulest például élteben mindig hatalmas erejű, robusztus embernek mutatták, holta után viszont ugyanúgy ábrázolták, mint a többi istent.”³⁹ Winckelmann az Apollón-leírás firenzei változatában ezzel teljesen azonos módon különböztette meg Apollón szobrát például egy Meleagrost reprezentáló szobortól, az istenét az emberétől. Az inak, az erek, az erős izmok hiánya növeli a szépséget, s máskülönbben is mindezek az emberi szükség (*Nothdurft*) jellemzői.⁴⁰

Azt mondanám, hogy Félibien és Winckelmann lényegében ugyanarról beszél, s mégis homlokegyenest ellenkezőt mond.

Félibien számára egy ábrázolási probléma hagyományáról, megoldásáról, mintakövetésről és túlszárnyalásról, s ha még kifejtetlenül is, de a régiek vagy a modernek elsőbbségéről szóló vita megelőlegezéséről volt szó. Az istent ne ábrázoljuk energikusan, súlyosan, tagbaszakadtan, ne ábrázoljuk munkavégzőnek és a munkában megfáradónak, mert ez árt a szépségének, fiatalságának. Winckelmann, amikor definiálni akarta a hatást, akkor félresöpörte az általa Félibiennél történetileg jóval alaposabban és gondosabban kikutatott ábrázolási technikát, s amikor a végső változatban a szobor örök tavaszáról beszélt, az erek és inak hiányáról, akkor azt szuggerálta, hogy nem a szobrász műve, hanem maga az isten van jelen. S mivel persze a *Belvederei Apollón* mégsem lehet más, mint valaki által elkészített mű, ezért minőségi ugrással hatványozta meg a műalkotás és a művészet helyi értékét az emberi szellem birodalmában. Itt is egyenes út vezet Hegel nevezetes mondatáig *A szellem filozófiájában*, hogy „a művész (...) az isten mestere”.⁴¹

Ha Félibien azt mondja, hogy a művész a természet felülmulására törekszik, hogy így alkosson mesterművet,⁴² akkor ez nem a mimézis megtagadása. Nem jelent egyebet, mint az adottból, a természet tárgyaiból való válogatást, amelyet úgy állít össze, ahogyan a természetben aktuálisan nem található. Winckelmann számára viszont az antik istenszoborral valami olyasmi jelenik meg, ami mindaz idáig egyáltalában nem volt

a természetben, az emberi életben. A teofánia, az isten megjelenése részben visszautal Görögország isteneinek egykor volt jellemzőire, a homérosi boldogságra és könnyedségre, az önmagáért való elégedettségére és a háborítatlanságra,⁴³ de semmi nem leplezheti, hogy az isten megjelenése, az antik Apollón-szobor jelenlétének új meghatározása a modernitásban egy addig még soha nem lévő újat jelent, a lét gyarapítását. Az antikvitásban Apollón a hagyomány része, amely mindig is volt, vagy legalábbis egy nagyon régi eredettörténet jelenti a kezdetét. Az istenszobor nem újítás, hanem ennek a hagyománynak a jele, s ahogy Plótinus híresen foglalja össze sok nemzedék vélekedését, „Pheidias sem valami érzéki dolog után alkotta Zeust, hanem úgy ragadta meg, aminő Zeus akkor lenne, hogyha egyszer kedve kerekednék szemünk előtt megjelenni” (Enn. V. 8, 1, ford. Techert M.).

Winckelmann megtörte a tradíciónak tulajdonképpen a 18. századig tartó kontinuitását, amelyben Görögország istenei vallási erejüktől, metafizikai energiájuktól megfosztva, legyöngítetten éltek tovább az európai kultúrában ornamentális, allegorikus életüket. 1788-ban Schiller *Görögország istenei* című híres versében megírta az antik istenvilág elégiáját: „A költészet festői palástja / a valóra simult kedvesen, / élő élet szállt az alkotásba, / s érzett, mit már nem érez sosem.” (Ford. Rónay Gy.)⁴⁴ Winckelmann három évtizeddel korábban még érezni akarta, amit már nem érezhetett, s helyre akarta állítani az elképzelt eredeti metafizikus élményt. Ez természetesen lehetetlen, és paradox módon ezzel a modernitás előharcosává vált. Ez az oka sok tekintetben korlátolt képességei ellenére bámulatos hatásának.

„Délóra és a lykiai ligetekbe ragadtatva”⁴⁵ Winckelmann nem az isten valóságos megjelenésére számított. Elragadtatott volt, nem örült. Ilyesmire persze a régi görögök sem gondoltak, s már akkor létrejött a *veritas duplex*nek, vagy még inkább az igaznak és nem igaznak az a változata, amelyet Paul Veyne ábrázolt, amikor azt a kérdést tette föl, hogy hittek-e a görögök

a mítoszaikban.⁴⁶ Az empirikus realitás és az igazságtartalom megkülönböztetése azonban egészen más, ha az igazságtartalom még eleven, és a közfelfogás része, ha a mítosz még nem szakadt el a *religiótól*. Winckelmann azonban az antik mitológia barokk és rokokó játékos idézésének vizuális kultúrájával volt körülveve, ahol a mítoszt egy magasabb rendűnek tartott igazságtartalom, a trón és az oltár reprezentációjának szolgálatába állították. Abban is egy antik mítosz segítette, hogy kivágja magát ebből a számára gyűlöletes vizuális tapasztalatból. Azt írja: „szobrom – miként a szépség, akit Pygmalión faragott ki – megelevenedni és megmozdulni látszik”.⁴⁷ De ez a mítosz maga is fordulaton ment keresztül, hiszen eredetileg a szobrász a mimézist, a természetutánczást viszi tökélyre, amelyben *ars adeo latet arte sua* (Ovidius: *Átváltozások* X. 252), maga a művészet rejt el művészet-voltát, ám ez csak látszat, s ahhoz, hogy valóban megelevenedjék és megmozduljon, isteni erőre van szükség. Winckelmann-nál azonban ez a megelevenedés, epifánia magának a szobornak a teljesítménye, amely szobor voltában testesíti meg az isteni erőt. A mimézis évezredek közhelye – a „mintha élne!” – itt a mesterség dicséreténél mélyebbre száll, el is veszíti kapcsolatát a mimézissel, s magát a művészetet isteníti.

Winckelmann az antik istenszobor olyan befogadásmódját, hatásmechanizmusát élte át és írta elő, amellyel olyasvalamit hozott be a világba, amely addig nem volt. Nem az istenvilágot, hanem a műalkotás isteni voltát. Nem a hegeli értelemben vett antik művészetvallást, hanem a modern művészetvallást. A paradoxon az, hogy ezzel öntudatlanul az újításnak, az eddig nem ismertnek, nem létezőnek a kultuszához csatlakozott, az innovációhoz mint a modernitás egyik vezető értékéhez, ami legalábbis meglepő attól a művészeti írótól, aki kissé lehangelő módon azt tanácsolta kortársainak, hogy ne keressék az újat, hanem utánozzák a régieket, aki Michelangelóval kapcsolatban a kákán is csomót keresett, de Mengsről azt gondolta, hogy túlszárnyalta Raffaellót.

Jegyzetek

- 1 Winckelmann 2005b, 87.
- 2 Goethe 1981, 243.
- 3 Uo.
- 4 Schelling 1985, 592 sk., ford. Földényi F. L. (kéziratban).
- 5 Kazinczy 1828, 1560.
- 6 Vö. Winckelmann 1995, 149 skk.
- 7 Vö. Winckelmann 2002, 780 skk. Az első kiadásban 392 skk., a második kiadásban 813 skk.
- 8 Winckelmann 2005b, 88.
- 9 Winckelmann 2005b, 87.
- 10 „Es scheint ein geistiges Wesen, welches aus sich selbst, u. aus keinem sinnlichen Stoff eine Form gegeben, die nur in einem Verstande, in welchem keinen Materie einen Einfluß hat, möglich war: eine Form die nichts erschaffenem sichtbaren genommen ist, und die allein eine Erscheinung höherer Geister hatte bilden können.” Winckelmann 1995, 154.
- 11 Uo.
- 12 Uo.
- 13 Winckelmann 2005b, 87.
- 14 Vö. pl. Pfothner et al. 1995, 519, 563.
- 15 Vö. Félibien 1669, „Preface”.
- 16 Winckelmann 2005b, 87.
- 17 Hegel 1955, 95.
- 18 Winckelmann 2002, 360 [I. 185 sk.], 361 [II. 381].
- 19 Winckelmann 2005b, 88.
- 20 Vö. az ismert Hegel-hely mellett (1955, 335) Hegel 2004, 176.
- 21 A biztosan tudható rövid összefoglalását lásd Barkan 2010, 55 skk.
- 22 Vö. Helbig 1912³, I. 114 skk.
- 23 Vö. Brown 1986, 235–238. Föltételezi, hogy a templom megnevezése magára a titulus birtokosára, a bíborosra vonatkozott.
- 24 Vö. Egger–Hülse–Michaelis 1906, 130 sk. és 154 sk. A képeket lásd a táblákat tartalmazó kötetben, 53. és 64.
- 25 Vö. Haskell–Penny 1994, 13 skk., 148 skk.
- 26 Lásd http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=101688001&objectid=671389 Vö. Turner 1986, 35.
- 27 Vö. Avery 1997, 57.
- 28 Vö. Wittkower 2002⁴, 15.
- 29 Vö. Winckelmann 2005a, 61.
- 30 Vö. Maral 2015, 86.
- 31 Vö. Winckelmann 2003, 109–110, 340–341.
- 32 „Só pera fazer versos deleitosos / Servimos; e, se mais o trato humano / Nos pode dar, é só que o nome nosso / Nestas estrelas pôs o engenho vosso.”

- 33 Vö. Maral 2015, 77–97.
- 34 Vö. Roettgen 1999, I. 397 skk. Figyelemre méltó, hogy a bécsi Albertinában őrzött vázlat mennyivel elevenebb (lásd pl. Roettgen 1999, 400) a freskónál.
- 35 A Villa Hadrianában megtalált és a római Giuseppe Fede gróf tulajdonában lévő Apollón Kitharoidosról van szó, amelyről Cavaceppi 1768-ban publikált metszetet. Vö. Schröter 1982, 247 skk., 243. és 122. kép. A szobor ma a versailles-i parkban látható.
- 36 Vö. Kocziszký 2018, 87–98. Vö. Gaehtgens 1986, 3.
- 37 Félibien 1679. Modern kiadása: Berger 2015. <http://dx.doi.org/10.1080/14601176.2015.1076663>
- 38 Berger 2015, 27.
- 39 Uo.
- 40 Vö. Winckelmann 1995, 153.
- 41 Hegel 1981, 348. sk.
- 42 Vö. Berger 2015, 28.
- 43 Vö. Schadewaldt 1968, 17.
- 44 „Da der Dichtkunst malerische Hülle / Sich noch lieblich um die Wahrheit wand! – / Durch die Schöpfung floss da Lebensfülle, / Und, was nie empfinden wird, empfand.”
- 45 Winckelmann 2005b, 88.
- 46 Vö. Veyne 1988. „Ha nem az a szándékunk, hogy dogmatizáljuk Isten vagy az istenek létét, akkor csak annyit tudunk mondani, hogy a görögök hittek isteneik igazságában, de ezek az istenek olyan tér-időben éltek, amely titokzatosan különbözött a bennük hívőkétől” (88).
- 47 Winckelmann 2005b, 88. Módosított fordítás.

Bibliográfia

- Avery, Ch. 1997. *Bernini. Genius of the Baroque*. London.
- Barkan, L. 2010. „Apollo Belvedere”: A. Grafton – G. W. Most – S. Settis (szerk.): *The Classical Tradition*. Cambridge–London, 55–56.
- Berger, R. W. 2015. „André Félibien: Description de la grotte de Versailles (description of the grotto of Versailles). The original French text with facing English translation, introduction and notes”: *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes* 36/2, 89–133.
- Brown, D. 1986. „The Apollo Belvedere and the Garden of Giuliano della Rovere at SS. Apostoli”: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 49, 235–238.
- de Camões, L. 1984. *A Lusiadák*. Ford. Hárs E. Budapest.
- Egger, H. – Hülsen, Ch. – Michaelis, A. 1906. *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*. Wien.
- Félibien, A. 1669. *Conferences de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris.
- Félibien, A. 1679. *Description de la Grotte de Versailles*. Paris.
- Gaehtgens, W. T. 1986. „Zur Einführung”: T. W. Gaehtgens (szerk.): *Jo hann Joachim Winckelmann (1717–1768)*. Hamburg, 1–10.
- Goethe, J. W. 1981. „Diderot kísértete a festészetről” (ford. Tandori D.): Goethe, J. W.: *Antik és modern*. Budapest, 237–254.
- Harder, R. 1964. *Plotins Schriften III. Die Schriften 30–38 der chronologischen Reihenfolge. Text und Übersetzung*. Hamburg.
- Haskell, F. – Penny, N. 1994 [1981]. *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*. New Haven – London.
- Hegel, G. W. F. 1955. „A romantikus művészeti forma”: uő: *Esztétkai előadások II*. Ford. Zoltai D. Budapest, 95–106.
- Hegel, G. W. F. 1955. „Az ábrázolás különböző módjai; különböző anyagok; a szobrászat fejlődésének fokai”: uő: *Esztétkai előadások II*. Ford. Zoltai D. Budapest, 334–358.
- Hegel, G. W. F. 1981. *A filozófiai tudományok enciklopédiája. A szellem filozófiája*. 3. Ford. Szemere S. Budapest.
- Hegel, G. W. F. 2004. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Carl Hermann Victor von Kehler*. Szerk. A. Gethmann-Siefert – B. Collenberg-Plotnikov. München.
- Helbig, W. 1912³. *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischen Altertümer in Rom. Bd. I. Die vatikanische Skulpturensammlung. Die kapitolinischen und das lateranische Museum*. Leipzig.
- Kazinczy F. 1828. „Az Apolló” szobránál”: *Felső Magyar-Országú Minerva* 4/1, 1560.
- Kocziszký, É. 2018. „Ilion und Hierosolyma: Winckelmann – Lavater – Füssli”: A. Beyer – R. Krähenbühl – M. Kunze – A. Müller – M. Oberli (szerk.): *Winckelmann und die Schweiz: Akten der internationalen Tagung Zürich*, 18. – 19. Mai 2017. Petersberg, 87–98.
- Maral, A. 2015. *François Girardon (1628–1715). Le sculpteur de Louis XIV*. Paris.
- Roettgen, S. 1999. *Anton Raphael Mengs 1728–1779. Band I: Das malerische und zeichnerische Werk*. München.
- Schadewaldt, W. 1968. *Winckelmann und Rilke. Zwei Beschreibungen des Apollon*. Pfullingen.
- Schelling, F. W. J. 1985. „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur”: uő: *Ausgewählte Schriften II*. Suhrkamp, 579–620.
- Schröter, E. 1982. „Die Villa Albani als Imago mundi. Das unbekannte Fresken- und Antikenprogramm im Piano Nobile der Villa Albani zu Rom”: H. Beck – P. C. Bol (szerk.): *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*. Berlin, 185–300.
- Turner, N. 1986. *Florentine Drawings of the Sixteenth Century*. London.
- Veyne, P. 1988. *Did the Greeks Believe in Their Myths? An Essay on the Constitutive Imagination*. Translated by P. Wissing. Chicago–London (eredeti: *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l’imagination constituante*. Paris, 1983).
- Winckelmann, J. J. 1995. „Apollo-Beschreibungen”: H. Pfotenhauer – M. Bernauer – N. Miller (szerk.): *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Frankfurt am Main, 149–166.
- Winckelmann, J. J. 2002. *Geschichte der Kunst des Alterthums. Text: Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776*. Szerk. A. H. Borbein – T. W. Gaehtgens – J. Irmscher – M. Kunze. Mainz.
- Winckelmann, J. J. 2003. *Ville e Palazzi di Roma. Antiken in den römischen Sammlungen. Text und Kommentar*. Szerk. A. H. Borbein – M. Kunze. Mainz.
- Winckelmann, J. J. 2005a. „Megjegyzések a műalkotások szemléléséről”: uő: *Művészeti írások*. Ford. Rajnai L. – Tímár Á. Budapest, 49–62.
- Winckelmann, J. J. 2005b. „A belvederei Apollón leírása”: uő: *Művészeti írások*. Ford. Rajnai L. – Tímár Á. Budapest, 85–88.
- H. Pfotenhauer – M. Bernauer – N. Miller (szerk.) u. Mitarbeit v. T. Franke. 1995. „Kommentar”: *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Frankfurt am Main, 323–786.
- Wittkower, R. 2002⁴ [1955]. *Bernini – The Sculptor of the Roman Baroque*. New York.